

Der Choral in der Instrumentalmusik des 20. Jahrhunderts

In einer Reihe von Instrumentalwerken des 20. Jahrhunderts, die nicht der «Musica sacra» zuzurechnen sind, fallen Choräle auf, die durch ihre Stellung und kompositorische Behandlung ungewöhnlich und oft sogar fremd wirken, weil Choräle ja eigentlich der Vokalmusik zugehören. Sie erscheinen dort teils als *Zitate* — meistens in verfremdeter bzw. chiffrierter Gestalt, teils in *Anspielungen*, also als Nachbildung einer nur vorgestellten alten Weise. In anderen Fällen dienen die Choräle den Komponisten lediglich als melodische und motivische *Anregung*, wenn diese sie (vornehmlich mit den Mitteln der Variation) vollständig mit ihrer eigenen musikalischen Erfindung verschmelzen. Ferner gibt es textbezogene Instrumentalkompositionen, die die bekannten dazugehörigen Vertonungen nicht aufgreifen. So stammen z.B. in Arthur Honeggers *Symphonie liturgique* (1945/46) die Satzüberschriften «Dies irae», «De profundis clamavi» und «Dona nobis pacem» aus der Totenmesse. Die drei Sätze werden in ihrer kompositorischen Gestaltung den Charakteren der jeweiligen Textaussagen gerecht, doch sind die in der Liturgie gebräuchlichen Melodien des Gregorianischen Choralis darin nicht verwendet worden. Ähnlich verhält es sich in Benjamin Britzens *Sinfonia da Requiem* (1940) mit den Sätzen «Lacrimosa», «Dies irae» und «Requiem aeternam». Honegger stellte der *Symphonie liturgique* sogar Überlegungen voran, die uns geradezu wie ein Programm im weitesten Sinne der Wortbedeutung erscheinen müssen: »Ich wollte in diesem Werk die Auflehnung des modernen Menschen gegen die Flut der Barberei, der Dummheit, des Leidens, des Maschinismus, der Bürokratie symbolisieren, die uns seit einigen Jahren bestürmt.«¹

Das Verfahren, auf alte Musik zurückzugreifen, war den Komponisten schon lange bekannt. Choräle oder Teile von Chorälen wurden in Instrumentalkompositionen immer wieder aufgegriffen (z.B. das «Dresdener Amen»). Das Wort «Choral» bezeichnete ab dem späten Mittelalter zunächst den einstimmigen chorischen Gesang der römisch-katholischen Liturgie in lateinischer Sprache und erfuhr dann bis heute eine ständige Begriffserweiterung: Schon vor 1500 hießen mehrstimmige Gesänge und sogar Zyklen mehrstimmiger Kompositionen über diese Gesänge «Choral». Später wurden dann die volkssprachlichen, einstimmigen Gemeindelieder und mehrstimmigen Kirchenliedsätze im evangelischen Gottesdienst ebenfalls «Choral» genannt, nicht aber in der katholischen Kirche. Im 20. Jahrhundert wurden liedartige Melodien, zu denen langsames Schreiten möglich war (Kondukt), und schließlich sogar der proletarische Trauermarsch ebenfalls unter den Begriff «Choral» gefaßt. Da der Choralgesang stilistisch einer vergangenen Epoche der Musikgeschichte angehört, konnte die neuere weltliche Musik den Choral zum Ausdruck des Archaischen, des Religiösen, des Erhabenen und des Feierlichen, auch jeweils in parodistischer Absicht, einsetzen. War bis ins 19. Jahrhundert der Choral in Musikwerken als distanzierter Kommentar oder Ausdruck objektiver Trauer, und somit auch als Bekundung von Hoffnung und Zuversicht zu verstehen, so zeigte sich in verschiedenen Kompositionen des 20. Jahrhunderts eine weitere Dimension: Der Choral stellte nun zusätzlich die subjektive Betroffenheit des Komponisten musikalisch dar und konnte so zu einem Bindeglied werden, in dem Werk und Biographie des Künstlers miteinander verschmolzen. Drei Typen des Choralis als textbezogener Instrumentalkomposition lassen sich unterscheiden: Er ist 1. lediglich *Zeichen* einer ernstesten Grundstimmung, 2. vehementer *Ausdruck* des Nicht-hinnehmen-Wollens bzw. des subjektiven Einspruchs und 3. ein allgemeines *Merkmal* für die musikalische Sprache des politischen Widerstandes. Dies soll an wenigen, ausgesuchten Beispielen näher erläutert werden.

Alban Berg, der sein Violinkonzert als Auftragskomposition für Louis Krasner Anfang 1935 zunächst zögerlich und skeptisch begonnen hatte, bekam erst durch den Tod der achtzehnjährigen Manon Gropius (22.4.1935) den entscheidenden schöpferischen Impuls, das Werk zu vollenden. Das Zentrum des zweiten Satzes ist das vollständige Zitat des Choralis «Es ist genug» aus Bachs Kantate *O Ewigkeit, du Donnerwort* (BWV 60), den Solo-Violine und Holzbläser abwechselnd vortragen und eine feierlich ernste und zugleich völlig gelöste Grundstimmung erzeugen. Gleichzeitig lebt damit das alte dialogische Prinzip des Choralis des antiken griechischen Götterkults bzw. der Tragödie wieder auf. Wie innig jedoch Berg den Choral als Ausdruck seiner persönlichen, privaten Betroffenheit mit seiner Komposition verbunden hat, zeigen einige Vorauszitate von Choraleiten in verschiedenen Stimmen, seine Behandlung in den beiden sich anschließenden Variationen und vor allem der Umstand, daß der Themenkopf der Choralmelodie von vier aufsteigenden Ganztönen in der dem Konzert zugrunde liegenden Reihe als Töne 9-12 enthalten sind.

Der mittelalterliche Osterruf «Christ ist erstanden» diente Ottorino Respighi für sein *Concerto gregoriano* für Violine und Orchester (1921) als melodische Anregung, desgleichen auch im zweiten Satz (Giubileo) seines *Poema sinfonico Feste romane* (1929). Diese Weise aus dem 12. Jahrhundert basiert ihrerseits auf der Oster-Sequenz «Victimae paschali laudes», die Respighi im zweiten Satz des Violinkonzertes original verwendet. Diese Musik ist ganz sicher tief religiös empfunden, doch ist sie auch Teil der absoluten, reinen Musik, da

1 Zitiert nach Hanspeter Krellmann, Begleittext zu der LP *Arthur Honegger, Symphonie Nr. 2 und 3*, Berliner Philharmoniker, Herbert von Karajan (1973). DG 2530 068.

Respighi die Vorlagen ihrer wesentlichen Bedeutung entkleidet und zu seiner persönlichen Tonsprache umgeschmolzen hat.²

Igor Strawinsky, der beim Übergang von der musikalischen Moderne am Anfang des Jahrhunderts zur Neuen Musik als der Exponent des Neoklassizismus gilt, macht in der *Histoire du soldat* (1918), einem gattungsmäßig schwer einzuordnendem Stück zwischen Suite und Melodram, am Ende der 3. und am Beginn der 4. Szene jeweils eine Anspielung auf einen deutschen, protestantischen Hochzeitschoral als Zeichen der vorläufigen Überwindung des Bösen durch die beiden Individuen Soldat und Prinzessin, doch schwingt bei dem «Kleinen» und «Großen Choral» durch die getragene, ja salbungsvolle Grundstimmung überdies eine erhebliche Portion Ironie mit.

Charles Ives' *The Unanswered Question* (1906-08), wohl das verschlüsseltste Musikstück des 20. Jahrhunderts, war ursprünglich als «A Contemplation of a Serious Matter or The Unanswered Perennial Question» konzipiert, weil der Komponist es mit dem früher entstandenen «A Contemplation of Nothing Serious or Central Park in the Dark in the Good Old Summer Time» (1898-1906) zu einer Komposition verbinden wollte. Die augenzwinkernde Ironie, einen «nichternsten» Stoff mit einem «ernsten» zu koppeln (wobei «serious» auch mit «schwerwiegend», «bedenklich» und sogar mit «gefährlich» übersetzt werden kann), findet sich auch in der Komposition selbst wieder, etwa in der Choralanspielung der Streichergruppe oder wenn die Flöten die sechste Trompetenfrage nachhaken und damit das Ende des Stückes einleiten. Mit der Spannung zwischen den feierlich-ruhigen Akkordfortschreitungen der Streicher (als Hintergrundmusik des Schweigens interpretiert), der unerschütterlich gleichen Frage der Trompete, den immer erregteren Holzbläser-Einschüben und dem Spiel mit der Ironie hat Ives, früher als andere, ein Beispiel von Subjektivität beim Komponieren gegeben, das neu war.

Bei den drei Stücken für zwei Klaviere zu vier Händen *En blanc et noir* von Claude Debussy, aus vertieftem Nachdenken über die pianistische Technik 1915 entstanden, handelt es sich um surrealistisch zu nennende Klanggestaltungen aus heterogenen Elementen. Im 2. Stück, das Debussy selbst «am besten getroffen» schien, erklingt in der Oberstimme (T. 80-89) die erste und zweite Choralzeile von «Ein feste Burg ist unser Gott». Die biographischen Bezüge zu diesem Satz lassen den Choral als Ausdruck subjektiven Einspruchs noch offensichtlicher zu Tage treten als es bei den vorhergehenden Kompositionen der Fall war. Das Bewußtsein vom sich verschlimmernden eigenen Krebsleiden, die Schmach seines Fernbleibens vom «Totentanz des Krieges» (Motto über dem 1. Stück: «Qui reste à sa place et ne danse pas [...]»), schließlich die Widmung «au Lieutenant Jacques Charlot, tué à l'ennemi en 1915» und das Motto über diesem Satz von Francois Villons *Ballade contre les ennemis de la France* lassen das Choralzitat in der Mitte dieses vielschichtigen Klanggebildes als Aufbegehren gegen Kriegswahnsinn und Todesangst erscheinen (3., 4. und 5. Zeile bis Takt 115).

Eine ähnliche Mischung aus ästhetischer Reflexion und biografischen Einflüssen begegnet uns in Ferruccio Busonis *Improvisation über das Bach'sche Chorallied* «Wie wohl ist mir, o Freund der Seelen» für zwei Klaviere. Das Werk ist die Umarbeitung der Zweiten Violinsonate op. 36a (1898) aus dem Jahr 1916, als Busonis Heimatland Italien seinem Gastland Deutschland den Krieg erklärte. Busonis Weigerung, in einem der kriegführenden Länder zu bleiben, führte ihn ab Juni 1916 für einige Wochen an den schweizer Teil des Lago Maggiore, wo der futuristische Maler Umberto Boccioni das bekannte Portrait von ihm malte. Als der Maler, der sich wie viele führende Futuristen Italiens freiwillig zum Militär gemeldet hatte, im August desselben Jahres bei einer Kavallerieübung starb, setzte sich Busoni öffentlich gegen die patriotische Ekstase der Berichterstattung, die Stilisierung des Unglücksfalls zum Heldentod und das «fürchterliche» militärische Leben zur Wehr. Albrecht Riethmüller hat detailliert dargelegt, daß die Umarbeitung der Violinsonate zu dieser Zeit das Werk verdüsterte, es aggressiver, rätselhafter machte. Dieser Charakterwandel in der *Improvisation*, letztlich eine Distanzierung vom gefühlsbetonten und anrührenden Bach-Choral, den Busoni damals als zu belanglos empfinden mußte, zugunsten einer Herbheit und Rauigkeit, die ihm zeitgemäßer erschien, zeigt, wie hier seine Auffassung des künstlerischen Schaffens und sein subjektives Erleben letztlich zusammenfielen.³

Im *Concerto funebre*, einem Schlüsselwerk in Karl Amadeus Hartmanns frühem Schaffen, erklingt im ersten und im vierten Satz je ein Choral. Anlaß des Werkes war 1939 der Beginn des Zweiten Weltkrieges mit Hitlers Überfall auf Polen, der Hartmann empörte. Der erste Choral ist (verschlüsselt und «sotto voce»), wie Flüsterpropaganda vorgetragen) die Intonation des Hussitenliedes «Die ihr Gottes Streiter seid». Beim zweiten «Choral» (so die Satzüberschrift) handelt es sich um die Tropierung des russischen Militärmarsches «Unsterbliche Opfer, ihr sanket dahin», der früher bei Trauerfeiern der Oktoberrevolution verwendet wurde. In seiner «Autobiographischen Skizze» bemerkte Hartmann: «Es kam mir darauf an, meine auf Humanität hinzielende Lebensauffassung einem künstlerischen Organismus mitzuteilen.»⁴ Nach der Komposition dieses Violinkonzertes verstummte Hartmann in Deutschland ganz, nur mit großen Anstrengungen kam es im Ausland zu einigen Aufführungen seiner Werke.⁵ So steht das *Concerto funebre* für den Bereich innere Emigration, gleichzeitig sind

2 Vgl. Jürg Stenzl, «Der unbeteiligte Beteiligte: Ottorino Respighi», in: ders., *Von Giacomo Puccini zu Luigi Nono. Italienische Musik 1922-1952. Faschismus — Resistenza — Republik*, Buren, The Netherlands 1990, S. 95-107.

3 Albrecht Riethmüller, *Ferruccio Busonis Poetik (Neue Studien zur Musikwissenschaft 4)*, Mainz 1988, S. 93-154, bes. S. 153f.

4 Ernst Amadeus Hartmann, «Autobiographische Skizze», in: ders., *Kleine Schriften*, Mainz 1965, S. 16.

5 Z.B. die Uraufführung des *Concerto funebre* in St. Gallen durch den Dirigenten Ernst Klug 1941.

die verschlüsselten Chormelodien aber auch Bedeutungsträger seines engagierten Nicht-hinnehmen-Wollens von Inhumanität.

Der zweite Satz (*Gioco delle copie*) von Béla Bartóks *Konzert für Orchester* (1943) ist mit «Allegretto scherzando» überschrieben. Um so auffälliger und krasser wirkt dann die Unterbrechung dieses heiter-gelösten Spiels mit Instrumentenpaaren durch einen Bläserchoral (T. 123-164), unterlegt mit dem Rhythmus einer kleinen Militärtrommel, der den Satz, gleichsam als Motto, bereits einleitete. Die Umstände der Entstehung des Konzerts im Auftrag des Dirigenten Serge Kussewitzky, religiöse Obertöne im Umfeld von Bartóks letzten Kompositionen⁶ und milde Ironie lassen einerseits etwa an das Ehepaar Kussewitzky denken, das gemeinsam durch harmonische und dissonante Zeitläufe schreitet und durch den Tod der Frau aufgehalten wird (dafür steht der Choral mit dem in weiter Ferne raunenden Kriegsgerassel). Die Unterbrechung durch den Choral läßt sich indessen auch als energischer Fingerzeig auf die Situation des Künstlers in Zeiten des Krieges und der Emigration und als musikalisches Zeichen von Bartóks persönlicher Integrität und seiner sich selbst eingestandenen Weltferne deuten.

Eine ganz ähnliche Künstlerthematik begegnet uns in der Symphonie *Mathis der Maler* (1934) von Paul Hindemith. Hindemith benutzte das Leben des Malers Matthias Grünewald und Motive von vier Bildtafeln des Isenheimer Altars, um von seinem eigenen moralischen und sozialen Gewissen Zeugnis abzulegen. Die Symphonie entstand vor der Oper. Nach der Uraufführung, die ein großer Publikumserfolg war, sah sich Hindemith neuerlich schweren Verfemungen ausgesetzt, und «Der Fall Hindemith»⁷ geriet zu einem Politikum erster Güte. Sein eigenes Schicksal wird im Finalsatz besonders anschaulich, der bereits die noch nicht geschriebenen letzten beiden Opernszenen zusammenfaßt. Er bezieht sich auf die Tafeln *Versuchung des heiligen Antonius* und *Begegnung des Antonius mit dem Eremiten Paulus*. Grünewald/Hindemith wird in furchterregenden Visionen geläutert und auf das wahre Selbstverständnis des Künstlers vorbereitet, das ihm in der Begegnung mit dem Erzbischof von Mainz (= Albrecht/Paulus), als dem Vertreter weltlicher und geistlicher Macht, zuteil wird. «Geh hin und bilde!» mahnt Albrecht später in der Oper. In der Symphonie wird dieses Besinnen auf die eigene Kraft und auf den eigentlichen Auftrag eines Künstlers, — auf dieses «Jetzt erst recht» — mit dem Hymnus «Lauda Sion Salvatorem» und einem sich zum Fortissimo steigernden «Alleluia» beschlossen.⁸

Dimitrij Schostakowitsch hatte ab September 1941 schon während der Arbeit an seiner Siebten, der Leningrader Symphonie, durch zahlreiche öffentliche Kommentare dafür gesorgt, daß die Hörer wußten, auf welches Programm sie sich bei dieser Komposition einzustellen hatten. Berühmt wurde diese Symphonie, die im von Deutschen Truppen eingeschlossenen Leningrad entstand, eigentlich durch ihren ersten Satz, in dem die Steigerung einer banalen Melodie zum brutalen Marsch die aggressive Invasion des deutschen Faschismus verkörperte. Der Komponist erklärte selbst dazu: «Der erste Teil der Sinfonie handelt davon, wie eine furchtbare Gewalt ... mitten in unser schönes friedliches Land hereinbrach ... ich habe keine musikalische Schlachtenmalerei erzeugen wollen. Ich wollte nur den Inhalt der schicksalsschweren Ereignisse wiedergeben.»⁹ Der sarkastische Spott des Komponisten ist aber in diesem Satz so sinnfällig, daß die Fratze des Krieges dadurch entlarvt wird. Die übrigen Sätze müssen dieser Wirkung gegenüber zurückstehen. Trotzdem soll hier vor allem der 3. Satz interessieren, der, schon vor dem Krieg entworfen, am 29. 9. 1941 während der Blockade beendet wurde. Der Satz ist symmetrisch angelegt. Wir hören einen Choral (Adagio) im Wechsel mit einem leidenschaftlichen Rezitativ der Streichergruppe (Largo), was wiederum, nochmals in anderer Form, eine Replik auf den antiken griechischen Choros-Dialog ist. Nach einer elegischen Melodie folgt ein stürmisch bewegter Mittelteil (*Moderato risoluto*) und danach wieder abwechselnd Choral und Rezitativ, einmal von der Elegie im Bratschenchor unterbrochen. Religiöse Stimmung, pathetischer Sprechgesang der Streicher, lyrische Erinnerungen und Naturstimmen aus der Heimat, durchkreuzt von martialisch bewegter Musik, geben hier eine spezifisch russische Mischung lebensbejahender Grundhaltungen ästhetisch wieder, mit der der Komponist in den Hörern die Widerstandskraft gegen den militärischen Überfall erwecken wollte.¹⁰

In dem Melodram *Ein Überlebender aus Warschau* für einen Erzähler, Männerchor und Orchester hatte Arnold Schönberg ein Werk geschaffen, in dem der hebräische Choral «Sch'ma Jisroel» zum monumentalen musikalischen Zeichen des politischen Widerstandes wird, als sich die Juden, bevor sie in die Gaskammern geführt werden, in höchster Not auf ihren Glauben besinnen: Bei dem Text, den hier ein Männerchor vorträgt,

6 So tragen etwa die Mittelsätze des 3. Klavierkonzertes (1943) und des nicht mehr vollendeten Bratschenkonzertes (1945) die Satzbezeichnungen «Adagio religioso»; bei letzterem stammt die Satzüberschrift von Tibor Serly, einem Schüler Bartóks, der das Konzert nach vorhandenen Hinweisen des Komponisten zu Ende instrumentierte.

7 Wilhelm Furtwängler, «Der Fall Hindemith», in: *Deutsche Allgemeine Zeitung*, Ausgabe Groß-Berlin vom 25. November 1934 (Sonntag Morgen), Wiederabdruck in: *Hindemith-Zyklus Nordrhein-Westfalen 1980/81*. Ein Programmbuch, hrsg. von der Stadt Wuppertal in Verbindung mit dem Sekretariat für gemeinsame Kulturarbeit in NW und der Hindemith-Stiftung, Konzeption, Gestaltung und Redaktion: Dieter Rexroth. 1980, S. 108f.

8 In den folgenden Jahren verwendete Paul Hindemith noch mehrere Male Choräle in Instrumentalkompositionen, z.B. in: *Der Schwanendreher*, Konzert nach alten Volksliedern für Viola und kleines Orchester (1935), 2. Satz («Nun laube, Lindlein laube»), in der *Trauermusik* für Bratsche und Streichorchester (1936), 4. Satz («Für deinen Thron tret ich hiermit») und in der Sonate für Trompete (B) und Piano (1939), 3. Satz («Alle Menschen müssen sterben»).

9 Zitiert nach *Der Spiegel* 1. Jg., Nr. 1 vom 4. Januar 1947, S. 22.

10 Vgl. dazu: Karen Kopp, *Form und Gehalt der Symphonien des Dimitrij Schostakowitsch*, Bonn 1990, S. 227-250.

handelt es sich um das tägliche Morgen- und Abendgebet der Gläubigen, dessen einleitender Satz «Höre Israel! Der Herr ist unser Gott, der Herr *allein!*» auch besonders als letztes Bekenntnis zur Todesstunde geläufig ist. Schönberg, der bereits im Zweiten (op. 10, 1907/08) und Vierten Streichquartett (op. 37, 1936) choralähnliche Zitate verarbeitete, hat mit dem *Überlebenden aus Warschau* und später ebenfalls mit den *Modernen Psalmen* (op. 50c, 1950/51) den Choral als Ausdruck des politischen Widerstandes verwandt, und damit endgültig den Bezirk des «l'art pour l'art», den er selbst stets gefordert hatte, verlassen.

Mit den angesprochenen Beispielen sollte aufgezeigt werden, daß der Choral in der Instrumentalmusik des 20. Jahrhunderts einen Paradigmenwechsel erfuhr: Er wandelte sich vom allgemein gehaltenen, distanzierten Kommentar zum Träger subjektiver, religiös und ethisch bestimmter Auffassungen des Komponisten. Diese Entwicklung blieb keineswegs auf Europa allein beschränkt. Dabei ist eine Steigerung der Intensität beobachtbar, die vom sehr persönlichen und privaten *Empfindensausdruck* über die subjektiv formulierte *Opposition* zur aufrüttelnden Sprache des politischen *Widerstandes* reicht. Warum aber ausgerechnet der Choral in der Instrumentalmusik des 20. Jahrhunderts zum Träger des Subjektiven werden konnte, ist mit seiner alten Herkunft nicht allein zu klären. Auch der Begriff «Neoklassizismus» etwa Strawinskyscher Prägung wird zur Interpretation der meisten Choralandeutungen kaum ausreichen. Eine Lösung, das längst schon Gesagte «in einer Zeit der verlorenen Unschuld» noch einmal gültig zu sagen, hat Umberto Eco mit seiner Definition des «Postmodernen» geliefert. Er meint: Wir sagen etwas mit den Worten eines anderen. Auf die Weise der Bezugnahme können beide Partner im Kommunikationsprozeß das Vergangene akzeptieren, keiner braucht sich naiv zu fühlen. Wenn die Hörer das Spiel bewußt mitmachen, kommt Ironie in dieses Spiel. Dennoch ist es gelungen, noch einmal von dieser Sache zu reden. «Ironie, metasprachliches Spiel, Maskerade hoch zwei. Weshalb es dann [...] auch möglich ist, das Spiel nicht zu verstehen und die Sache ernst zu nehmen. Das ist ja das Schöne (und die Gefahr) an der Ironie: Immer gibt es jemanden, der das ironisch Gesagte ernst nimmt.»¹¹ Arnold Schönberg konnte im 3. Satz seines Vierten Streichquartetts (op. 37, 1936) und im *Überlebenden aus Warschau* gänzlich auf Ironie verzichten: Der jüdische Gesang war vor ihm in der Instrumentalmusik noch nicht «gesagt» worden.

(Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt am Main)

11 Umberto Eco, *Nachschrift zum «Namen der Rose»*, Deutsch von Burkhard Kroeher, München 1986. S. 79.